

El director artista en el teatro posmoderno

Fe libre en un mundo supraterrrestre

Ivana Eyheramonho¹

Un artista, un artista Bello o un
libre-artista,
Un artista-como-artista,
Nunca tiene nada que decir,
[...]
Sólo un artista malo piensa que
tiene una buena idea.
Un buen artista no necesita nada.

De *Art as Art, The selected writings of
Ad Reinha*

Imagen: Woyzek - Hamburg Thalia Theatre.
Foto cortesía de FITB

Abstract

This article analyzes different modes of exercise on the principal's role in the scene. We wonder how to optimize the role of the director and to analyze different breakdown this convention currently happening in spatial order, temporal and performances of roles in the performing arts.

Keywords

Director - Space - Artist - Actor - Staging

Resumen

En el presente artículo se realiza un análisis sobre distintos modos de ejercer la función del director en la escena. Nos preguntamos cómo optimizar el rol del director y para esto analizamos distintas rupturas de convenciones que están sucediendo actualmente en cuanto al orden espacial, temporal y los funcionamientos de los roles en la creación escénica.

Palabras claves

Director - Espacio - Artista - Actor - Puesta en Escena

¹ Actriz y Directora de Teatro, Profesora de Yoga, estudiante de la Maestría en Teatro con mención en Dirección en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro

Un momento de Teatro

H

Hablemos de un momento de teatro. Ese momento, ese instante preciso que no puedes olvidar, cargado de tanta subjetividad, única, diferente cada vez, irrepitable. ¿Será posible investigarla, será justo hacerlo, no traicionaremos su verdad, será posible llegar a algo concreto?

Anne Bogart afirma que la investigación solo se valida a sí misma y no llega a ser un desafío. Tal vez, como artistas logremos provocar determinado desafío al referirnos al arte, al investigar desde la práctica misma, y ser así algo más que gusanos de probeta para un resultado. En la investigación práctica artística cada nueva pregunta es una nueva semilla, existe cierta evolución como consecuencia.

Por otro lado, según Michel de Certeau, estamos en un segundo momento de la investigación, donde ya no investigamos estructuras, ya que lo referido al orden espacial ya ha sido discriminado. Hoy tomamos para el análisis a las acciones. Pero es un universo tan vasto que dentro de ellas, él elige las *acciones narrativas*, puesto que le permiten precisar algunos elementos organizadores del cuerpo como signo dentro del espacio. Nosotros nos serviremos de ellos para comenzar nuestra reflexión y desde ahí profundizar hacia el rol del director y del espectador.

44

Espacio como lugar practicado

Partimos de la noción de texto, de relato, como un modo de buscar el origen de la acción, diferente a la práctica a través del cuerpo. Certeau demuestra las diferencias descriptivas del relato como una cartografía, donde distingue el mapa y el recorrido, con sus respectivas delimitaciones y focalizaciones enunciativas. Es decir el signo del cuerpo en el discurso.

Cuando implica un cuerpo estático, lo considera bajo el término de *lugar*, y cuando involucra cierta modificación generaría *espacio*. El primero, lo considera como una configuración instantánea que indica estabilidad entre los elementos coexistentes que hace referencia a lo propio de cada uno, sin relacionarse ni modificarse entre ellos. En el caso del espacio se toman las variables de velocidad y dirección por lo tanto encontramos cruzamientos de

movilidades. Esta animado por un conjunto de elementos que ahí se despliegan.²

Entonces considera al espacio como un lugar practicado. Por ejemplo, la calle es un lugar que se transforma en espacio al ser intervenido por los transeúntes. Un movimiento siempre parece condicionar la producción de un espacio y asociarlo con una historia. Los relatos permanentemente transforman lugares en espacios y espacios en lugares, y organizan los repertorios de relaciones cambiantes entre ellos, que van desde la instauración de un orden inmóvil hasta la sucesión acelerada de acciones multiplicadoras de espacios.

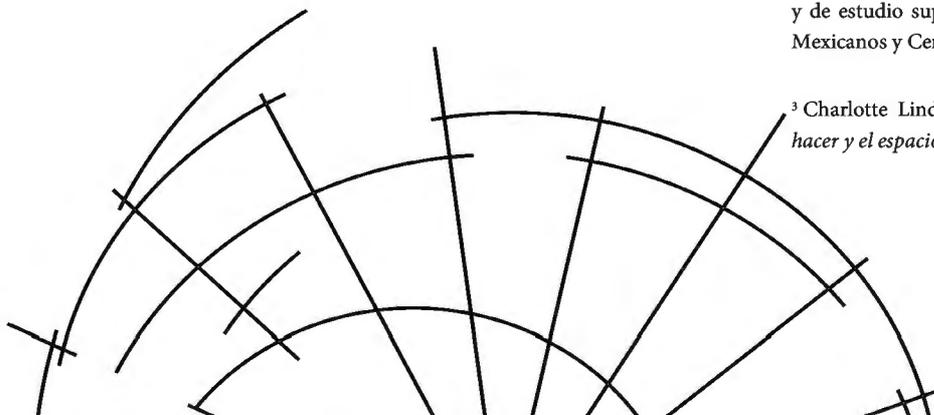
Para identificar estos modos de cambios, Linde y Labov analizan los relatos de viajes. En el caso de los mapas son utilizados mucho menos en los relatos, son descripciones del tipo hay tal cosa..., si ves..., descripciones de lugar; en el caso de recorrido implican acción, si das vuelta..., atraviesas, acciones espacializantes.³ Al recorrer algún museos de arte moderno por ejemplo, hay muchas flechas e indicaciones, sobre qué ver, por dónde avanzar, qué recorrido seguir, hasta que llega un punto en los que ingresas a un cuarto muy amplio con una inmensa plataforma negra, en la que te indican que debes subir a ella, esa es la obra de arte, varios sujetos sobre la plataforma interviniendo en un espacio, existe una acción concreta que modifica.

Otro ejemplo podría ser el MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York), en la sala principal, en planta baja, tres pantallas gigantes y una tarima, que las personas al subir y moverse, el dispositivo tecnológico genera distintos efectos sobre el cuerpo que se proyectan en toda la sala con posibilidad de ser visto en todos los pisos. Existe un sujeto que se involucra con algo externo, algo que delimita, y al atravesarlo se modifica.

En cuanto a las delimitaciones, el relato cuenta con la lógica de la ambigüedad, la frontera como travesía, el río como puente. Ese otro lugar que deja o hace resurgir, el afuera, la extrañeza, exotismo, inquietante familiaridad. Todo sucede como si la delimitación misma fuera el puente que abre el

² Michel de Certeau. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto tecnológico y de estudio superiores de occidente. Centro francés de estudios Mexicanos y Centroamericanos.

³ Charlotte Linde y Willian Labov en *Sobre la relación entre el hacer y el espacio* (en *Lenguaje*, 1975).



El director artista en el teatro posmoderno

Fe libre en un mundo supraterrrestre

interior a su otro. Existe una contradicción dinámica entre cada delimitación y movilidad. El relato multiplica fronteras al poner interacciones entre personajes, cosas, animales, objetos, seres humanos: los actantes se reparten lugares (Bueno, astuto, necio, etc) y movimientos (exiliarse, regresar, etc). Los límites están dados por los encuentros entre estos, dando lugar a una red de diferenciaciones, distinciones a partir de los encuentros, una combinatoria de espacios. Así, dice Michel de Certeau, *en la noche de su ilimitación, los cuerpos sólo se distinguen allí donde los "toques" de su lucha amorosa o guerrera se inscriben sobre ellos. Paradoja de la frontera: creados por los contactos, los puntos de diferenciación entre dos cuerpos son también puntos en común. La unión y la desunión son indisolubles. De los cuerpos en contacto, ¿Cuál de ellos posee la frontera que los distingue? Ni uno ni otro. Es decir: ¿Nadie?*

Se crea la comunicación al mismo tiempo que la separación. Articula. En el relato, la frontera funciona como tercero, es un intervalo, un espacio entre dos, entre-vistas, como un vacío, símbolos narrativo de intercambios y de encuentros. Tal vez el director sea la frontera, el tercero que articula, que delimita, que ordena, lo bastante flexible como para dejar proliferar esta movilidad contestataria, irrespetuosa respecto a los lugares, bromista a veces, o amenazante.

Hacia esa extrañeza del arte

Ningún artista es por sí mismo artista, independiente de los otros. Felix de Azúa plantea que la energía del romanticismo ha contaminado tan profundamente las fuentes de nuestro juicio que tendemos a pensar en el artista como alguien autónomo, independiente, libre y genial. Una especie de *self-made man*. Este error, frecuente y dañino, conduce al desastre y a miles de jóvenes bien intencionados que creen poder ser tanto más artistas cuanto más autónomos, independientes, libres y geniales. De resultado de este patinazo, una notable cantidad de gente pintoresca es incapaz de hacer aparecer absolutamente nada que no sea ella misma. Pero la contemplación de alguien libre y genial que dice ser libre y genial es insuficiente como obra de arte y una lata como obra de caridad.⁴ El accionar tanto del director como del actor tiene fuerza y sentido no en sí mismo sino cuando es en función de la transmisión hacia alguien que lo reciba, es arte cuando se ofrece.

Rescatamos de Azúa una metáfora con los judíos que iban en tren hacia el matadero, en la época del Holocausto, y había una mirilla en lo alto del vagón que era el único contacto con

la realidad, con esa otra realidad que hacia significativa su existencia que tomaban por ficción. Esa unión de dos mundos por medio del *oteador*, como lo llamaban a quien designaban para subir con la ayuda de todos hasta la mirilla, era existencial. Esa unión de la vida y de la muerte, como el rayo une el universo celestial y terrenal, como el director al actor y al espectador, significativo porque comparte los dos mundos, por poder ausentarse y ser testigo al mismo tiempo que participante.



Instalación performática en Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA.

Esta doble función del director puede compararse con ese sentimiento que llama Cortázar de *no estar del todo, una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo, cierta yuxtaposición que hace al poeta y quizá al criminal, y también al cronopio y al humorista (cuestión de dosis diferentes, de acentuación aguda o esdrújula, de elecciones: ahora juego, ahora mato) se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca.*⁵

De la misma manera que Cortázar ordena, bajo el signo de la *excentricidad*, que no admite una clara diferencia entre vivir y escribir, podríamos realizar una analogía entre el vivir y el dirigir, si viviendo el director/artista alcanza a disimular una participación parcial en su circunstancia, no puede negársela en el momento de dirigir puesto que se dirige, como cualquier tipo de arte que se haga, por no estar o por estar a medias, por falencia, por descolocación, por eso que falta, que está incompleto, por eso que puja por hacerse presente. Y se hace presente desde un intersticio, un continuo comentario de la acción y muchas veces la acción de un comentario, una especie de constante lúdica, del espacio hacia el lugar y del lugar hacia el espacio. Su juego es transformar, generar, combinar variaciones en el viaje de los actores en la escena.

⁵ Cortázar, Julio; *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1984.

⁴ Diccionario de las Artes. Artista. Ed. Planeta, 1996.

La acción del director es lograr en los actores ese intersticio entre lo real y lo mágico llamémoslo, entre esas apariciones, intuiciones, sueños, fallidos, eso que lo hace indagar en algo que hasta el momento no estaba presente, ese halo que captura en un cruce de energías o de miradas, o de palabras, o de silencios, lo excepcional, lo insólito, una coincidencia turbadora, cualquiera de los espontáneos quiebres de la continuidad. Una confrontación permanente con los códigos establecidos, ruptura de los límites, delincuencia. Queda por saber cuáles son los cambios efectivos que produce en una sociedad esta narratividad delincuente, esta acción delincuente. De todas formas, Certeau considera que ya se puede decir, en materia de espacio, que lo opaco del cuerpo en movimiento, actuante, caminante, que goza, es lo que organiza indefinidamente un *aquí* en relación con un *allá*, una familiaridad en relación con una extrañeza.

Esta extrañeza es la que se percibe en los ojos, que palpita en los labios, que se desgarran desde dentro en el momento menos esperado. El cuerpo dispuesto se deja agrietar y la energía volcánica se hace presente, auténtica, libre, con una profundidad de otro tiempo y el arte sucede.

Los desbordes de la acción

El rol del director ha mutado y ya no está tan claramente definido como quien ordena qué es lo que se debe hacer sino que según el tipo de teatro de que se trate, los roles director/actor/autor se encuentran intercambiados, muchas veces se trata de una creación en conjunto que es difícil de delimitar, y se encuentran los roles superpuestos.

Meyerhold distinguía dos tipos de métodos en el trabajo del director en relación con el actor. El primero que lo llama teatro-triángulo ya que se desarrolla en un trabajo en conjunto entre actor, director y autor, en el que el arte llega al espectador a través del director. Este después de haber manifestado todo su plan, esboza los personajes tal como los ve e indica las pausas, después hace ensayar hasta que su concepción está realizada en los menores detalles. De este modo, priva tanto al actor como al espectador de libertad creativa. El segundo, el teatro-lineal toma un texto o tema lo recrea y luego los actores recrean lo que trasmite el director, de modo que se refuerza la libertad de creación.

El arte del actor ha alcanzado una significación diferente, no arrastra al público más que, si convencido de las ideas del director y del autor, expresa desde la escena su propio "yo". El actor ha revelado libremente su alma al espectador, después de haber recibido el arte del director, como éste lo

ha recibido del autor. Es una obra colectiva, el director se limita a coordinar el conjunto, lo que importa es el arte individual del actor, sin el cual la libertad de crear es inconcebible. Este teatro nace cada vez, genera nueva escuela en cada espectáculo, cada vez es una nueva semilla. No tiene ningún empeño en llevar al espectador al horror o a la histeria, al contrario, quiere llevar al espectador a contemplar lo inevitable estremeciéndole, pero sin exceso, quiere hacerle llorar y sufrir pero también enternecerle, para terminar en un estado de serenidad y de gracia. Su fin esencial es apaciguar nuestros dolores haciendo germinar en nuestra alma la esperanza que unas veces se extingue y otras se reanima:

Una vez fuera del teatro, el hombre proseguirá su vida con todas sus pasiones, pero éstas no le parecerán vanas; las alegrías, las penas y los deberes tendrán sentido, porque estará permitido salir de las tinieblas o por lo menos soportarlas sin amargura. Es sano y vivificante, convoca a humanos a contemplar la grandeza con sabiduría y su teatro se convierte en templo. (...) Una llamada a reconciliarse con la fatalidad, un éxtasis invocando un acto de fe comunitario, una manifestación y una revelación de las almas. El estremecimiento místico que vivifica debe reflejarse en los ojos, en los labios, en el sonido, en la manera de articular: sentimientos volcánicos pero con calma exterior.⁶

El papel del director se limita a ser un puente entre el alma del autor y la del actor. Convencido del arte del director, el actor queda solo frente al espectador y la llama artística brota de los dos principios libres: el arte del actor y la fantasía creativa del espectador. El actor se libera del director como éste lo hace del autor. Se toma en cuenta, entonces, solo lo que desborda de las aportaciones técnicas.

En este teatro que Meyerhold llama de convención consciente, que lucha contra el procedimiento de la ilusión, tanto el espectador como el actor no olvidan un instante del otro, y, sin embargo, se percibe un sentimiento de la vida sublimado, depurado. No es el desplazamiento propiamente dicho quien crea el movimiento en el escenario sino, la distribución de los colores, de las líneas, el arte de combinarlos y de hacerlos vibrar. Arrastra al espectador a tomar parte de la acción, tal vez sea la resurrección del teatro antiguo. Quizás nos estaremos acercando al ritual.

⁶ V. E. Meyerhold. *Teoría Teatral*.

El director artista en el teatro posmoderno

Fe libre en un mundo supraterrrestre

En este punto, nos resulta útil hacer analogía con lo que Michel de Certeau explicaba sobre la toma de territorios por Roma, en los que primero se realizaban los rituales políticos o religiosos que unificaban, daban fuerzas, preparaban el campo, luego se atravesaba las fronteras y por último se realizaba la acción de invasión en el extranjero. Del mismo modo, los actores preparan su cuerpo y su alma cual ritual, indagan sus fronteras, las atraviesan para su encuentro con el otro, abren su alma al otro, se encuentran con la extrañeza y logran el movimiento, la generación del *espacio nuevo*. Espacio de transformación propia y del espectador, en el que está implícito el azar.

Esta forma abre al artista infinidad de horizontes, porque se trata de su "yo", de su actitud personal, única frente al mundo. El único efecto que cuenta es el original, el imprevisto, se transforma lo cotidiano en algo inédito, se profundiza hasta tal punto, que eso mismo, lo cotidiano, deja de parecer natural.

Alain Badiou sostiene que la experiencia temporal tiene una gran parte de azar. El teatro es siempre la complementación de una idea eterna con un azar un poco gobernado. La puesta en escena es a menudo un pensamiento extraído de los azares, por que en efecto completan la idea o la disimulan.

En el azar es preciso considerar al público, pues el público forma parte de lo que completa la idea, el público representa la humanidad en su inconsistencia, en su variedad infinita. Cuanto más unificado está (social, nacional, civilmente...) menos útil es para el complemento de la idea, menos sostiene en el tiempo su eternidad y su universalidad. Solo vale un público genérico, un público al azar.⁷

Según Bogart, en el ensayo los actores buscan formas que puedan ser repetidas. Actores y directores construyen juntos un marco de trabajo que dé cabida a infinitas y nuevas corrientes de fuerza vital, a vicisitudes emocionales y a la conexión con otros actores. Piensa en la dirección de escenas como un vehículo en el que los actores se puedan mover y crecer. Restricciones, precisión, exactitud, hacen paradójicamente a la libertad. La forma convertida en un

contenedor en el que el actor puede encontrar infinitas variaciones, libertades interpretativas.⁸

Eugenio Barba no difiere tanto de la idea anterior, ya que espera una partitura concreta que luego combina con otros elementos, amasa, ciertos pases mágicos y "voilà" la función. Sostiene, en "Quemar la casa"⁹, que *la tarea del director en el encuentro con el actor es tener a mano tijeras y aguja, pero lo que corta y vuelve a coser, es carne y piel humana. Debe saber exactamente dónde clavar la aguja y por dónde hacer pasar su hilo, dónde unir y donde cortar, dónde volver a coser juntos los fragmentos arrancados o trasplantar órganos que provenían de cuerpos extraños*. Cual cirujano, en sus manos cambia la materia viva con riesgos de desangrarse o de que pierda su fuerza vital. Pero Barba está haciendo referencia al encuentro propiamente dicho con los actores, una vez que éstos ya han realizado un trabajo de indagación, que él llama, dramaturgia del actor.

En la dramaturgia del actor, los actores son los responsables de encontrar los estímulos de su creación, los textos, los objetos y construir sus partituras de acciones. Luego, en el encuentro con el director, les ofrecen su trabajo para que éste haga lo que desee, corte y pegue de acuerdo a sus sensaciones (*intuición* según Bogart), una especie de trabajo por contrato y no un trabajo en equipo. Esto permite distinguir aspectos positivos como la máxima confianza, entrega y seguridad en el director, a pesar del riesgo de desangre, y aspectos negativos como la falta de estímulo y contención del director en el momento de indagación, la inexistencia de exploración en conjunto, con la cual el director queda exento de ser parte del gestar de la acción dramática.

Ante la ausencia de la guía y contención de un director desde un primer momento del trabajo, es probable que el impulso de expresión se encuentre a la deriva, sienta desorientación y falta de claridad de hacia dónde debe dirigirse, demasiada libertad anula la acción, por eso salta la necesidad de ser rescatado y el rol se ve reemplazado por otros integrantes o el modo de creación se adapta y busca su propio modo de

⁸ Lorenzo Quinteros en una entrevista realizada para Página 12 afirma que: *el surrealismo da valor al inconsciente en el campo del arte. El hombre es artista cuando deja salir sus reflejos espontáneos, más que cuando controla su razón. (...) El movimiento surrealista surgió en una época en que la televisión no existía, y no es casualidad. Apuesta a la imaginación, al discurso automático, al que no es filtrado por la conciencia. El teatro últimamente viene muy realista, muy obediente de la realidad.*

⁹ Eugenio Barba, pág. 91.

⁷ Alain Badiou "Qué piensa el teatro" Prolongación de un coloquio organizado por el Festival de Avignon en julio de 1994, y fueron presentadas en el Teatro Corpo en Belo Horizonte, en 1996.

visualizar el camino, el recorrido, las fronteras. Esto lleva a que el proceso de creación se alargue en el tiempo y corra el riesgo de la frustración, fractura o desintegración de algún aspecto, que por sutil que sea, no resulte favorable.

Pina Bausch decía trabajar *no con bailarines, sino con personas que bailan*. Nos gustaría ubicar, entonces, al director como quien pone el ojo y descubre la particularidad y lo significativo de cada persona para crear la escena, con cierta intuición que le dice qué jugada debe realizar con cada jugador, qué estrategia lo acerca más a las potencialidades que tiene cada persona para explayarse y sentir que es parte del mar de la creación común. El director funcionaría como la tierra que contiene los desbordes y a su vez los provoca.

La disección o “la máquina humana”

Hemos heredado perfectamente tanto, que cuesta correrse de ciertos hábitos de pensamiento, tendemos a la reducción, a la simplificación y clasificación de lo que nos supera. Analizamos por parte, como una forma de acercarnos lo más posible a la verdad, pero el ser humano lejos de ser una máquina, constituye una red compleja de sensibilidades que muchas veces se nos pasan por alto.

48

En nuestra pequeña experiencia personal desde la disección de la dirección, podemos ver a la distancia cierta evolución, una primera etapa que podríamos llamar *ingenua*, donde se estima que a través de su teatro se cambiarán consciencias, o que bajará el genio en el momento exacto de la creación y le dirá lo que tiene que hacer para cautivar al espectador y así transformar a la sociedad. Una etapa *adolescente*, donde su arte, con una mirada más semiótica, sería una simple

manifestación de significados de sujetos en una cultura determinada para la cual éste sea significativa. Tal vez una etapa *crítica* donde un cúmulo de deseos pujan por expresarse y el director sea el vehículo que da forma para que se manifiesten, de manera que se hagan presentes y construyan su propio sentido en conjunto con el espectador, como sostiene la hermenéutica. ¿Habría una etapa de maduración donde solo se deje ser? ¿Varias etapas más?

Existe algo anterior a la creación en sí, o la creación empieza mucho antes de hacerse visible, algo latente interno que pretende hacerse externo, cierto *impulso de creación*, pero no necesariamente es algo concreto ya que bien lo decía al comienzo Ad Reinhart en su prólogo a la pintura impresionista: (...) Cada artista como artista nunca tiene nada que decir (...) Suponemos entonces que si no existe nada previo que decir más que el impulso creativo, es el encuentro con el otro o la otredad que surge el arte y se manifiesta, dejando *ser* al artista sin necesidad de nada más. Pero si el actor/artista no necesita de nada, ¿necesitará del director? Supongamos que sí, como dijimos antes sobre la necesidad del otro, pero en ese caso necesita a un director/artista, un director que *sea* al mismo tiempo que los actores, parte del mismo latir grupal, el director tan presente como los actores, que viva la escena como si fuera él mismo desencarnándose, cortándose y volviéndose a coser.

En todos los casos, cualquiera sea la intervención del director, cualquiera sea su construcción de frontera, es un acto de violencia, que provoca delincuencia al ofrecerse por completo el actor en sus desbordes que inquietan, excitan y amenazan al espectador, haciéndolo parte, y éste a su vez completa en sí mismo ese exotismo, esos desbordes de lo cotidiano. En esta acción prácticamente supra terrestre que es la acción del actor, tanto actor como espectador, son cómplices en la delincuencia.

Alain Badiou, “Qué piensa el teatro” Prolongación de un coloquio organizado por el Festival de Avignon en julio de 1994, y fueron presentadas en el Teatro Corpo en Belo Horizonte, en 1996.

Bogart Anne, (2008) La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte. Alba Editorial. Madrid

Cortázar, Julio, La vuelta al día en ochenta mundos, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984 (Tomo I)

Eugenio Barba, “Quemar la casa”. Argentina. Edición Siglo XXI, 2011.

Félix de Azúa, Diccionario de las artes, Ed. Planeta, 1996.

Geirola, Gustavo, Aproximación lacaniana a la dramaturgia de actor: de la creación colectiva al teatro de la intensidad. Revista de Teoría y crítica teatral. N° 13 Julio, 2011 www.telondefondo.org

María Daniela Yaccar, Lorenzo Quinteros dirige Victor o los niños al poder, una apuesta al surrealismo. “En el teatro hay que seguir experimentando.” Por Página 12, Cultura y Espectáculo, Teatro, Julio de 2013.

Michel de Certeau, La invención de lo cotidiano. Por Luce Giard, Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto tecnológico y de estudio superiores de occidente. Centro francés de estudios Mexicanos y Centroamericanos.

V. E. Meyerhold, Teoría Teatral. España, Editorial Fundamentos, 8° Edición, 2008.

Biblio
grafía